

Géographie
et cultures

Géographie et cultures

76 | 2010

Géographie des musiques noires

Les « désirs d'être » du hip hop à Luanda

Par-delà les clichés de l'Atlantique noir

The 'will-to-be' of hip hop in Luanda: Black Atlantic beyond clichés

Chloé Buire et Arnaud Simetière



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gc/1187>

DOI : 10.4000/gc.1187

ISSN : 2267-6759

Éditeur

L'Harmattan

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2010

Pagination : 81-97

ISBN : 978-2-296-54657-8

ISSN : 1165-0354

Référence électronique

Chloé Buire et Arnaud Simetière, « Les « désirs d'être » du hip hop à Luanda », *Géographie et cultures* [En ligne], 76 | 2010, mis en ligne le 21 janvier 2014, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gc/1187> ; DOI : 10.4000/gc.1187

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Les « désirs d'être » du hip hop à Luanda

Par-delà les clichés de l'Atlantique noir

The 'will-to-be' of hip hop in Luanda: Black Atlantic beyond clichés

Chloé Buire et Arnaud Simetière

Photo 1. Luanda, juin 2009



Chloé Buire

« La seule chose qui soit difficile à réaliser,
c'est de créer dans une société où l'on n'a pas pu
choisir sa place. »

Ornette Coleman (musicien),
propos parus dans *Downbeat*, le 2 novembre 1967.
(Cité par P. Carles et J.-L. Comolli, 2000)

« Désir d'être », clichés et fantasmes du hip hop en Afrique

« Je vis
dans les quartiers obscurs du monde
sans lumière ni vie.
Je vais par les rues
à tâtons
prenant appui sur mes rêves vagues
trébuchant sur l'esclavage
vers mon désir d'être.¹ »

- 1 Lorsqu'Agostinho Neto écrit ce poème dans les années 1940, son « désir d'être » est avant tout celui d'un jeune intellectuel angolais rêvant de voir son pays libéré du joug colonial. Lorsque le recueil *Sagrada Esperança* est édité pour la première fois en Angola en 1977, le désir est réalisé. L'Angola est indépendant, Neto en est le premier président et pourtant les quartiers de Luanda sont toujours plongés dans l'obscurité symbolique d'une oppression latente. Les patrouilles du MPLA, le Mouvement populaire pour la libération de l'Angola désormais au pouvoir, se livrent à une chasse aux sorcières, exécutant des dizaines de milliers de dissidents à la suite d'un coup d'État supposé².
- 2 E. Parent suggère de considérer l'idée de musique noire comme une « expérience de la subordination et ses techniques de résistance quotidienne » (Parent, 2008, p. 170). Entre domination coloniale, répression post-indépendance et finalement guerre civile, l'Angola connaît une histoire tourmentée marquée par une telle « expérience de la subordination » (cf. photo 1). Les « désirs d'être » que nous explorons sont donc une métaphore des combats ordinaires des Angolais venus chercher refuge dans la capitale, Luanda. Les clips de hip hop produits ces cinq dernières années à Luanda et dans la diaspora angolaise en sont des expressions stylisées.
- 3 Le hip hop est un mouvement saturé d'idées préconçues reproduisant notamment un mythe africain déconnecté des réalités sociales contemporaines du continent. Mais alors que se passe-t-il lorsque la musique de la diaspora « rentre à la maison » ? Et en retour, que se passe-t-il lorsque des identités urbaines profondément déstabilisées se construisent sur les fantasmes du hip hop ? Que peut-on apprendre de la société urbaine luandaise actuelle à partir des clichés d'un mouvement populaire et urbain au sein duquel le rap serait une musique de jeunes, une musique commerciale ? Au-delà d'une description de la ville par la musique, nous tenterons de montrer comment le hip hop participe à inventer la ville, à donner vie et corps au « désir d'être » de Luanda.

« Souveraineté culturelle », un aller et retour transatlantique du Bronx à Luanda...

- 4 En 1993 paraît aux États-Unis, *Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness* de P. Gilroy, reprenant l'idée de « double conscience » développée par W.E.B. Du Bois dès la fin du XIX^e siècle. L'expression « *Black Atlantic* » repose sur la métaphore du navire négrier, semant les graines d'une modernité noire porteuse d'une contre-culture mondialisée. La critique de Gilroy est dirigée tant contre le relativisme postmoderne que contre l'afrocentrisme autoritaire. Depuis plus de vingt ans, les *black studies* pointent donc du doigt les déformations subies par l'Afrique à travers le miroir transatlantique, que ce soit aux États-Unis (Gilroy, 1993), en Europe (Hall, 2007) ou en Amérique du Sud (Sansone, 2003)³. Mais rares restent les transferts de cette critique postcoloniale dans les études africaines elles-mêmes (Sansone, Soumouni, Barry, 2008). En abordant le hip hop dans une ville africaine, nous embrassons donc les clichés de l'identité noire déconstruits par Gilroy : une possible contre-culture populaire (1) et jeune (2), en marge, en quête d'une reconnaissance commerciale mondiale (3) et puisant ses racines dans la vie urbaine (4).
- 5 M. Moorman propose le terme de « souveraineté culturelle » pour analyser la construction par le bas de la nation angolaise indépendante. Elle y décrit la performance d'espaces autonomes et d'un certain sens de l'autogestion à travers la scène musicale bouillonnante des quartiers péricentraux sous-équipés de Luanda (les *musseques*) dans les années 1960 et 1970, au moment même de l'apogée de la répression coloniale. Une dizaine d'années plus tard, de l'autre côté de l'Atlantique, dans le Bronx à New-York, l'émergence du hip hop participe d'un mouvement analogue. À travers les concours de danse (*breakdance*), la manipulation de disques et de bombes de peinture (*DJing* et graffiti) et la réinvention des joutes verbales (les MCs, bientôt rappeurs), le hip hop prend forme et s'affirme comme une revendication identitaire en rupture avec la crise économique et le délitement des organisations communautaires héritées du mouvement des droits civiques⁴.
- 6 À quoi sert ce saut de Luanda au Bronx ? Avant toute chose, à désamorcer la tentation essentialiste. Nous n'interrogerons pas l'authenticité du hip hop angolais, ni ne démêlerons ses influences américaines, portugaises ou tribales. S. Hall insiste sur l'acception de l'identité culturelle comme « positionnement stratégique » appartenant « au futur tout autant qu'au passé » en ce qu'elle est sujette « au jeu continu de l'histoire, de la société et du pouvoir » (Hall, 2007, p. 230). Gilroy choisit d'ailleurs précisément le hip hop pour décrire l'hybridité qu'il considère fondamentale dans les identités noires :
- « The centrality of 'the break' within it [hip hop], and the subsequent refinement of cutting and mixing techniques through digital sampling (...) mean that the aesthetic rules which govern it are premised on a dialectic of rescuing appropriation and recombination » (Gilroy, 1993, p. 103).
- 7 En analysant une société urbaine africaine née de la colonisation portugaise à l'orée d'un univers culturel spécifiquement new-yorkais, nous prenons au sérieux ces « réappropriations » et ces « recombinaisons ». À l'image d'un DJ mixant des sons au gré de ses intuitions musicales, nous nous permettons de tisser des liens transatlantiques pour tenter, comme le suggère M. de Certeau de « recourir aux procédures mêmes de cet art », afin peut-être, un peu, de « fabriquer les objets textuels qui signifient un art et des solidarités » au cœur de la culture dite « populaire » (de Certeau, 1990, p. 44-48).

« Le hip hop est une musique populaire »

- 8 Les acteurs du hip hop se réfèrent à la figure de l'*underground* en tant que modalité et condition à l'exercice de leurs pratiques. Nous suggérons que ce terme renvoie à l'idée « d'art de faire populaire », défini comme « performance » et « tactique » pragmatique (de Certeau, 1990, p. XXXV-LIII). Il est une réaction à l'expérience de l'oppression, renvoyant tout autant à une domination physique et économique qu'à la double oppression culturelle et politique, que Young nomme « impérialisme culturel » et « *disempowerment* » (Young, 1990).
- 9 En Angola aujourd'hui, la domination du MPLA repose sur la propagande et la restriction des libertés d'expression. Sous un tel régime, le hip hop fait figure d'espace de liberté potentiel où les individus sont susceptibles de « naître au monde ». Dans les minibuses déglingués qui sillonnent la vaste nappe urbaine, nombreux sont les CDs locaux qui crachent leurs basses saturées. Yannick, figure de proue du hip hop angolais de retour au pays après un exil en France, lance ainsi à un journaliste « je dis tout haut ce que le peuple dit tout bas »⁵ (extrait 1).

Extrait 1

O CAMINHO DA ESCOLA (« Sur le chemin de l'école ») par Raiva :

La description de l'ordinaire est le point de départ d'une critique politique

Formellement, le clip de Raiva est une transposition à Luanda des codes et de l'esthétique du rap dit *East Coast* des États-Unis. La musique reproduit un arrangement électronique simple, un *beat* binaire porté par la basse et les cymbales, et une ligne mélodique plongeant le morceau dans une atmosphère de nostalgie douce-amère. Cet arrangement fait écho au texte, clamé sur un flot quasi continu. Les images du clip reprennent également les standards du genre. La caméra est centrée sur le rappeur qui lui adresse directement son chant et ses gestes. La transposition du texte en images est littérale (« Il est sept heures du matin, je me lève, je vais dans la salle de bains, je me douche, je sors dans la rue, je croise des policiers... »). Le dernier plan est filmé en son direct. Raiva arrive au lycée et frappe à la porte : « Monsieur, je peux entrer ? ». « Entre ! Entre ! Tu es toujours en retard... », répond le professeur. À l'image de cette chute, les paroles sont d'une trivialité presque déroutante. Raiva décrit son itinéraire journalier, les mésaventures possibles avec la police, l'ambiance dans les taxis collectifs. Cette description donne lieu à des digressions sur les inégalités de la société angolaise, les abus de pouvoir de la police, la vacuité des paroles politiciennes... Autant de thèmes communs aux clips de rap à travers le monde qui se réclament *underground*.

Transposition directe des codes new-yorkais dans le contexte de Luanda⁶, ce clip s'inscrit dans un courant global d'un rap descriptif où la trivialité se veut gage d'authenticité. Pourtant, les rues sableuses sans signalisation, les innombrables taxis (*candongueiros*), et bien sûr la langue portugaise mêlée de mots en kimbundu évoquent une réalité proprement angolaise. *O caminho da escola* est donc un bon exemple des processus de « glocalisation » qui commencent à être étudiés dans les capitales africaines⁷ et révèlent des tensions qui obligent à se méfier de toute quête d'authenticité à sens unique.

http://www.dailymotion.com/video/x6jtu_a-caminho-da-escola-rap-angolano_school

- 10 L'analyse d'une chanson donne corps aux hypothèses de de Certeau sur l'importance des gestes quotidiens dans l'édification d'arts de faire contestataires, non par stratégie, mais quasiment par coïncidence. Raiva n'en est pas moins conscient de ce qu'il véhicule. Lorsqu'il poste une telle vidéo sur des sites de partage en ligne, il le fait bien sûr pour son public angolais mais il s'adresse potentiellement à tous les amateurs de rap. À la lumière de cette circulation globale, le quotidien de Luanda fait figure de quintessence des inégalités. Elle passe pour être la ville la plus chère du monde⁸. Plus de 70 % des Angolais vivent pourtant avec moins de 2 dollars par jour⁹. Avec ses extravagances pétrolières et ses bidonvilles surpeuplés, sa fierté nationale et son régime de terreur, Luanda rappelle l'esthétique de la prolifération et de l'alliance des contraires portée par le hip hop.
- 11 Certes, le clip de Raiva montre une certaine candeur politique, et sa mise en cause de l'ordre établi peut sembler peu consistante, signifiant une « pensée qui ne se pense pas » (de Certeau, 1990, p. xli). Nous n'irons pas jusqu'à transformer un clip en acte de démocratie ou de contre hégémonie, mais le hip hop exprime bel et bien une quête identitaire, souvent ramenée à une « crise d'adolescence » des jeunesses citadines.

« Le hip hop est une musique de jeunes »

- 12 Pour cerner les attributs d'une « musique de jeunes », nous avons partagé nos idées sur la scène musicale luandaise avec un DJ angolais installé à Paris. Tecas est arrivé en France il y a quatre ans après un séjour au Portugal. Trois ans plus tard, 'DJ Tecas' travaille dans les grandes discothèques afro-antillaises franciliennes ou des fêtes privées. Il nous a raconté son parcours de migrant avec fierté et pudeur. Les multiples obstacles physiques et administratifs pourraient fournir matière à de flamboyants textes de rap contre l'ordre établi. Il préfère faire valoir sa réussite. Si l'idée d'une musique de jeunes a du sens, son site Internet et ses photos en poste derrière les platines, entouré de jeunes filles apprêtées pourraient en être une manifestation. Les clichés (au double sens du terme) en circulation sur Internet performant en effet une certaine jeunesse citadine noire, public assidu des soirées de la diaspora, se réunissant autour de l'idée d'une « communauté noire ». Le zouk antillais domine la programmation, même si les DJs n'hésitent pas à s'aventurer vers les variations du *soukous* congolais et du *coupé-décalé* ivoirien, à emprunter quelques airs de *funana* au Cap Vert ou de *kizomba* à l'Angola. De temps à autre, les couples se séparent pour danser sur du reggae, *ragga* ou Rn'B. Cet entrelacs stylistique se retrouve dans le hip hop africain nourri d'influences diverses grâce au *sampling*. Si à Paris, c'est dans l'accumulation du divers que Tecas participe à la création d'un espace musical diasporique transatlantique, en Angola, c'est le *kuduro*¹⁰ qui est le courant emblématique du mélange des genres (extrait 2).
- 13 Si, sociopolitiquement, la musique peut être un médium de construction identitaire, elle est aussi, psychologiquement, la performance d'une affirmation de soi. Or à Luanda aujourd'hui, « être jeune » est quelque chose de nouveau. Jusqu'à la fin des années 1990, un adolescent vivait dans la crainte d'un enrôlement forcé dans les milices des partis en guerre. Classiquement, grandir en tant que garçon, c'était la vie de soldat ou l'exil. Grandir en tant que fille représentait le repli familial. Dans tous les cas, être jeune signifiait ne pas avoir le choix. Au cours des années 1990, l'économie s'est ouverte au marché mondial. Depuis 2002, la paix commence à exister. Ceux qui ont moins de vingt ans aujourd'hui sont les premiers à vivre une adolescence offrant quelques loisirs.

- 14 Moorman décrit comment la musique a permis de catalyser une certaine « autosuffisance culturelle » (« *cultural self-sufficiency* »), modifiant la vision que les habitants des *musseques* pouvaient avoir d'eux-mêmes sous la domination coloniale. Son travail se concentre sur la période pré-indépendance mais elle suggère que le *kuduro* remplit aujourd'hui les mêmes fonctions :
- « allows the dancer to showcase his or her skill, creativity, and experience. (...) making disgrace danceable » (Moorman, 2008, p. 119).
- 15 Cette hypothèse reste à étayer. Tecas a éludé la question avec une pudeur maquillée en éclat de rire. Avant que nous n'osions en parler, il a attaqué : « Est-ce que c'est la guerre qui nous a fait écouter du hip hop ? ». Laisant la question en suspens, sa conclusion a tissé la frontière de l'interview : « Il y a trop de discours là-dedans ». Laissons donc les mobylettes vrombir entre les tours de Luanda sans imposer à tout prix un discours politique à ceux qui voudraient simplement se distraire.

Extrait 2

MOÇO DIREITO (« Jeune homme direct »), par DJ Sottão.

Le *kuduro* dévoile ses propres clichés

Le clip de DJ Sottão commence avec l'arrestation d'un adolescent dans une rue du centre de Luanda, pour avoir voulu toucher les fesses (le « ku » de « *kuduro* ») d'une jeune fille. Amené devant le commissaire, le jeune homme s'explique et dénonce le comportement de la jeune fille. Cette dernière apparaît, perchée sur une mobylette, et affirme qu'elle est « une fille directe » (ou « droite ») : « Retire ta main ! N'attrape pas mon 'bonbon' ! Ne profite pas de l'ambiance ! Je suis une fille directe, si tu me cherches tu vas me trouver... ». « Come on », reprend le jeune homme, cette fois-ci habillé aux couleurs rasta et paradant derrière de larges lunettes de soleil, « Eh petite sœur ('*mana moça*'), tu n'as pas honte ! Tu crois que tout le monde est après toi mais moi je ne veux que danser... Les femmes ont plus d'un tour dans leur sac... Mais je suis un mec direct ! ». Le garçon et la fille se répondent ainsi en déclinant les stéréotypes sexistes associés au sexe opposé. Sur le mode d'une *battle*, la fille dénonce l'adolescent irrespectueux aux mains baladeuses tandis que le garçon évoque la fille facile et aguicheuse. En accolant les deux discours, le clip tourne rapidement en dérision ces clichés en oubliant peu à peu le commissaire, les attitudes provocatrices de la jeune fille et la colère du jeune homme pour finir sur une course de mobylettes. Un petit groupe d'adolescents s'élance entre deux barres d'immeubles décrépis sous les applaudissements de leurs admiratrices qui finissent par leur sauter au cou avec un enthousiasme enfantin. Finalement, lorsque le jeune homme traite les filles de « folles » (« *Tá maluca ! Tá doida na cabeça !* »), l'expression est vidée de son contenu insultant pour être prise au premier degré. Un groupe de jeunes filles mime la désarticulation d'un fou. La rappeuse retourne ensuite le compliment aux garçons qui réalisent la même chorégraphie. Les attitudes sexuelles qui font la réputation du *kuduro* sont ainsi replacées en contexte. Comme dans le *coupé-décalé*, les pas de danse sont proches du mime. Ce qui compte avant tout, c'est le plaisir d'être ensemble pour danser, se défouler.

La chanson *Moço direito* est un grand tube de *kuduro*. Repris en concert, en discothèque, il participe à la reproduction des clichés associés à la jeunesse luandaïse : machisme, bling bling, brutalité du système policier, minimalisme des loisirs de rue. La scène finale autour des mobylettes remet les clichés en perspective : avant toute chose, ces jeunes s'amusent. Et la musique fait partie intégrante de leurs fêtes.

<http://www.youtube.com/watch?v=GEvDLjHfBS4&feature=related>

« Le hip hop est une musique commerciale »

- 16 Résistance ordinaire, l'*underground* doit aussi être discuté à la lumière du débat sur la commercialisation du hip hop. Dès les années 1980, les maisons de disques se sont emparées du hip hop en général, et du rap en particulier pour conquérir un marché en pleine expansion : les jeunes. La marchandisation de produits étiquetés « ghetto » exalte le combat des puristes qui défendent l'authenticité des productions *underground* contre la récupération et la perversion par l'économie *mainstream*. Mais l'antinomie ne résiste pas longtemps au principe de réalité. Si le hip hop est une quête de reconnaissance identitaire, un moyen d'ascension sociale, chercher sa place dans la société requiert aussi de garantir une stabilité économique.
- 17 L'intégration à l'économie de marché n'est pas une dénaturation de l'authenticité, c'est une facette indissociable du « désir d'être » : désir de consommer et d'entrer dans la société de masse. S'en sortir, réussir, ce n'est donc pas seulement résister aux assignations, c'est aussi s'approprier les codes de la société dominante et être en mesure d'y choisir sa place. Le caractère compétitif du hip hop est une performance non pas seulement au sens de « mise en acte » mais bien au sens d'« exploit ». À la différence d'un mouvement social poursuivant une stratégie collective, ce sont les tactiques individuelles qui priment, et rares sont les places à prendre.
- 18 Le *kuduro* prend aujourd'hui le chemin d'une certaine marchandisation. L'extrait suivant montre qu'il acquiert une forte valeur commerciale sur les scènes portugaises (extrait 3).

Extrait 3

WEGUE WEGUE, par Buraka Som Sistema (live à Lisbonne)

Un succès commercial qui ouvre les portes de la scène mondiale

Ce clip se différencie des précédents en ce qu'il quitte les rues de Luanda pour l'arène d'un grand concert à Lisbonne. Le *kuduro* s'exporte en Europe et commence logiquement par le Portugal, lié à l'Angola par des migrations continues à double sens. On passe ici dans un univers supporté par les moyens financiers d'une production professionnelle. Le dj bénéficie d'un matériel de pointe : deux *ibooks*, table de mixage dernier cri, processeurs d'effets... Il est accompagné d'un percussionniste en *live*, plus-value instrumentale et scénique. La scène est immense, et le show comprend des projections sur des écrans plasma et des jeux de lumières. L'ensemble de ces éléments révèle la professionnalisation du collectif structuré par un producteur et un tourneur. Cette prise en charge par le système *mainstream* a culminé avec une victoire lors de la compétition organisée par la branche européenne de la chaîne musicale étatsunienne MTV.

Dans le processus de commercialisation de la musique, l'Europe représente un marché primordial. La techno de Detroit, pour ne citer qu'elle, s'est construite comme musique commercialisable une fois touché le public européen, avide de découvertes musicales et dont le pouvoir d'achat alimente le marché du disque et du spectacle vivant.

Le clip alterne entre des plans sur la scène et d'autres sur le public qui danse et reprend les paroles. *Wegue wegue* est le tube que les fans sont venus écouter. La commercialisation du *kuduro* implique donc une nouvelle donne. Les premiers succès risquent de fossiliser le style sur certains attributs auxquels les artistes devront par la suite se conformer pour contenter la demande. Pour les artistes, l'équation est difficile entre d'un côté, suivre ses intuitions et ses envies créatives de façon désintéressée et, de l'autre, confirmer le succès naissant en donnant à écouter ce que le public est venu chercher.

La réalité de la concurrence amplifie l'ambiguïté entre *underground* et *mainstream*. Avec *Wegue wegue*, Buraka Som Sistema réalise le désir partagé d'un grand nombre de rappeurs : vivre de sa musique. Internet permet de diffuser le son angolais, mais c'est bien la scène qui transforme la célébrité numérique en valeur commerciale. « Se vendre », c'est aussi légitimer une démarche artistique dans les circuits mondialisés de la production musicale.

<http://www.youtube.com/watch?v=OpYR7iLLbfo&feature=related>

Le hip hop est une musique urbaine»

- 19 Dans le courant des années 1970, le hip hop jaillit dans le quartier du Bronx, territoire de la métropole new-yorkaise relégué socialement et économiquement où les seuls projets urbains imaginés reviennent à tailler des autoroutes urbaines qui rallient les *suburbs* à Manhattan. Les habitants du Bronx, issus des minorités afro-américaines et latinos, sont symboliquement invisibles¹¹ au regard de la classe moyenne pratiquant une ville autre, loin des codes et tactiques quotidiennes du ghetto¹². Le développement du graffiti représente une réponse à cet enfermement. Il est un mode d'expression identitaire et vecteur de visibilité. Les «graffeurs» apposent leur *blaze*¹³ sur les murs et métros new-yorkais, marquant leur existence dans cet ailleurs que représentent le centre-ville et les territoires des classes moyennes.

- 20 Le hip hop met donc en scène un jeu de territoires, faisant jouer à la fois la revendication d'appartenance au ghetto et le désir d'une existence hors de ce lieu. Moorman suggère que les *musseques* de Luanda sont le lieu de tels investissements identitaires :

Alternately damned and lauded, the musseques, while on the physical periphery of the ever-growing city, have always been at the center of urban discourse and life »
(Moorman, 2008, p. 28).

- 21 Ce double processus liant espace et identité renvoie à l'idée de territorialisation (Gervais-Lambony, 2003). D'une part, le territoire est construit par les conditions politiques, sociales et économiques spécifiques d'un groupe, d'autre part, l'appartenance au territoire est un ingrédient premier de la construction d'un tel groupe. Il faut alors interroger les différentes échelles auxquelles se reconnaissent les individus afin de mieux comprendre ce qui permet de parler d'un groupe ou de le distinguer d'un autre. Le hip hop est né de la volonté de rendre visible les quartiers et les individus effacés par des lectures statiques de la ville incapables de voir les interstices économiquement insignifiants ou politiquement dominés.

Extrait 4

É DREDA SER ANGOLANO (« C'est mortel d'être Angolais »)

par Conjunto Ngonguenha

Quand le hip hop « invente » la ville

Nous empruntons à M. Agier l'expression « l'invention de la ville » pour résumer notre souci de comprendre les « formes inédites d'urbanisation [qui] sont en train de voir le jour dans le monde et représentent des défis extrêmes, autant sur le plan théorique que politique » (Agier, 1999, p. 7). Le clip du collectif Conjunto Ngonguenha, partiellement basé à Lisbonne, fournit les éléments de ces citadinités originales, ces façons non seulement d'habiter la ville comme objet spatial existant en soi, avec toutes ses contraintes (les embouteillages dans les rues inondées par exemple) mais aussi de la créer autour de soi. Cette invention de la ville est matérielle, par exemple lorsque les *zongueiras* (les marchandes de rue) créent un espace de marché par leur seule installation sur les trottoirs, ou lorsque les enfants transforment la rue en terrain de football. Il s'agit bien sûr d'appropriations passagères, de détournements risqués, précaires qui enflamment la fierté des rappeurs du collectif pour qui ces microterritoires inventés par le bas sont l'essence de leur identité angolaise. *É dreda ser angolano* martèle la chanson : « C'est mortel d'être Angolais »...

L'invention est également symbolique, elle a trait à l'entrelacs de représentations douces-amères qui parcourent le clip et les paroles. *É dreda ser angolano*, « non pas grâce au pétrole ou aux diamants, ni seulement grâce aux fêtes et aux bons moments, mais aussi grâce aux larmes de tous les jours, qui conservent notre détermination à vivre ». *É dreda ser angolano*, « pour les plages au sable taché de pétrole où l'on va se baigner ». *É dreda ser angolano*, « d'aller à l'école avec un sac en plastique en guise de cartable, de cracher sur son pain parce que ton ami te demande à manger »... En faisant ainsi l'inventaire des petites choses qui ont marqué leur vie en Angola, le Conjunto Ngonguenha transforme non seulement le banal, mais aussi la laideur, la pauvreté ou la souffrance en fierté nationale. Les paroles de leur chanson sont donc plus qu'une description, elles sont un acte de poésie qui ouvre sur « la beauté des *musseques* », et qui suggère que l'Angola n'est finalement que la « grande source à laquelle boivent tous les Angolais ».

<http://www.youtube.com/watch?v=WfFfgEYp16g>

- 22 À Luanda, les *musseques* concentrent aujourd'hui tous les défis : faiblesse, voire absence totale de services en eau, électricité, assainissement, mais également d'écoles, d'hôpitaux et d'opportunités d'emplois. Les infrastructures prévues pour 300 000 habitants à l'époque coloniale sont aujourd'hui saturées avec les 4,5 millions d'habitants (chiffres de l'ONU pour 2004). Non seulement les inégalités s'inscrivent dans l'espace mais ce faisant, elles se sédimentent dans des structures spatiales qui en favorisent la reproduction.
- 23 Le dernier extrait montre comment de telles conditions de vie inspirent le hip hop angolais, ou peut-être comment le hip hop offre une vie à ces conditions mortifères (extrait 4).

En conclusion, le hip hop comme quête de justice ancrée dans les pratiques quotidiennes

- 24 Le rap et le *kuduro* sont les deux principales formes prises par le mouvement hip hop à Luanda. Nous avons voulu comprendre ce qui se cachait derrière les clichés qui affirment que le hip hop est une musique « populaire », une musique « de jeunes », une musique « commerciale » ou encore une musique « urbaine ». L'idée centrale est que les expressions musicales ne sont pas réductibles à de si simples catégories. De Certeau a souligné le potentiel de créativité politique contenu dans les tactiques quotidiennes, le pragmatisme banal qui pousse l'individu à saisir l'opportunité d'une situation. Moorman a développé une épistémologie similaire pour comprendre la construction de la nation angolaise entre les années 1940 et 1970. Nous suggérons que l'analyse peut être prolongée à l'heure actuelle si l'on s'attarde sur l'idée que le hip hop porte à la fois une revendication *underground* et une appartenance au *mainstream*. Le hip hop est, on l'a vu, à la fois un porte-voix politique qui dénonce les conditions de vie de la majorité, et un moyen d'accès à la société de consommation exacerbée dans le contexte d'un grand producteur de pétrole. C'est en cela que le hip hop exprime l'*angolanidade* du XXI^e siècle, une fierté nationale ambiguë, à la fois plainte et cri d'espoir. Au-delà d'une discussion de principe sur les clichés, nous avons donc tenté de rendre compte de la ville qui se fait concrètement jour après jour dans les pratiques de ses habitants, dans leurs désirs et leurs colères.
- 25 L'exemple de la scène musicale de Luanda permet donc d'ajouter un scintillement au grand miroir brisé qui relie et différencie les pôles de l'Atlantique noir. Ce qui s'affirme dans les mots de Raiva, de DJ Sottão, de Buraka Som Sistema ou du Conjunto Ngonguenha, c'est le désir d'être de Luanda. C'est aussi l'intuition d'une nation humaine¹⁴ au-delà des frontières, en quête de reconnaissance, de justice sociale, de droit au plaisir désintéressé. Nous avons entamé notre travail en nous demandant ce qui se passait quand le hip hop, emblème de musiques « noires » qui fantasment leurs racines africaines, revient « à la maison », en Afrique. Notre conclusion est que le voyage continue et que s'il y a une maison, elle est d'abord dans les relations que tissent les êtres entre eux, à l'occasion d'une chanson ou d'une danse.

BIBLIOGRAPHIE

- AGIER, M., 1999, *L'invention de la ville. Banlieues, townships, invasions et favela*, Amsterdam, éd. des Archives Contemporaines, 176 p.
- BUIRE, C., 2009, "Dubai au Zimbabwe", *bons baisers de Luanda*, carte postale postée sur le blog des doctorants du laboratoire GECKO, http://geckodoc.blog4ever.com/blog/lire-article-272828-1490872-_dubai_au_zimbabwe___bons_baisers_de_luanda_____ch.html
- CARLES, P., J.-L. COMOLLI, 2000, *Free Jazz, Black Power*, Paris, Folio, 438 p.
- CHANG, J., 2007, *Can't stop. Won't stop - Une histoire de la génération hip hop*, Paris, éd. Allia, 665 p.
- CHIVALLON, C., 2008, « *Black Atlantic revisited. Une relecture de Paul Gilroy pour quelques prolongements vers le jazz* », *L'Homme*, 187-188, p. 343-374.
- COOPER, M., 2004, *Hip Hop Files - Photographs 1979-1984*, Cologne, From here to fame Publishing, 240 p.
- DE CERTEAU, M., 1990, *L'invention du quotidien, T. 1 : Arts de faire*, Paris, Le Seuil, 350 p.
- DU BOIS, W. E. B., 2007, *Les âmes du peuple noir*, Paris, la Découverte, 339 p.
- DUBUS, C., 2007, *Territoires de la musique et culture mondialisée à Dar es-Salam (Tanzanie)*, Mémoire de Master 2, dir. P. Gervais-Lambony et M. Houssay-Holzschuch, Université Paris X-Nanterre/ENS-LSH, 120 p.
- GERVAIS-LAMBONY, P., 2003, *Territoires citadins, 4 villes africaines*, Paris, Belin, 272 p.
- GILROY, P., 1993, « 'Jewels Brought from Bondage': Black Music and the Politics of Authenticity », dans *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, p. 72-110.
- HALL, S., 2007, *Identités et cultures - Politiques des Cultural Studies*, Paris, éd. Amsterdam, 411 p.
- HAMMET, D., 2009, « Local beats to global rhythms: coloured student identity and negotiations of global cultural imports in Cape Town, South Africa », *Social & Cultural Geography*, 10 (4), p. 403 - 419.
- MATEUS, D.-C. et A. MATEUS, 2007, *Purga em Angola*, Lisbonne, Edições Asa, 208 p.
- MEKDJIAN, S., 2009, *De l'enclave au kaléidoscope urbain. Los Angeles au prisme de l'immigration arménienne*. Thèse de doctorat en géographie, dirigée par P. Gervais-Lambony et S. Lehman-Frish. Université de Nanterre, 357 p.
- MESSIANT, C., 2009, *L'Angola postcolonial. Tome 1 : Guerre et paix sans démocratisation ; Tome 2 : Sociologie politique d'une oléocratie*, Paris, Khartala, 413 p.
- MESSIANT, C., 2009, *L'Angola postcolonial. Tome 2 : Sociologie politique d'une oléocratie*, Paris, Khartala, 432 p.
- MOORMAN, J. M., 2008, *Intonations. A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, Athens, Ohio University Press, 290 p.
- Mouvements - des idées et des luttes, n° 51, oct.-sept., « Qui a peur du post-colonial ? - Denis et controverses », 175 p.

- NETO, A., 1977, *Sagrada Esperança*, Luanda, União dos escritores angolanos, 150 p.
- NDIAYE, P., 2007, *La condition noire : essai sur une minorité française*, Paris, Calman-Lévy, 435 p.
- OMANGA, D., 2010, « Hip Hop Music as Social Protest in Urban Africa : The Music of Kenya's Ukoo Flani Movement », papier présenté lors du colloque *Africa's Struggles* (Causes Africaines – CRPS – CEMAF – FASOPO), les 22 et 23 janvier à l'université de Paris I Panthéon Sorbonne.
- PARENT, E., 2008, « De l'actualité toujours renouvelée du 'doute radical » sur ce qui est noir dans les musiques noires" dans *Lettre ouverte sur les musiques 'noires'*, Volume I, 6-1/2, p. 168-170.
- SANSONE, L., E. SOUMOUNI et B. BARRY, 2008, *Africa, Brazil and the construction of Transatlantic Black Identities*, Trenton/Asmara, Africa World Press, 356 p.
- SANSONE L., 2003, *Blackness without ethnicity. Constructing race in Brazil*, New York, Palgrave MacMillan, 248 p.
- TALI, J.-M. U., 2001, *Dissidências e poder do estado : O MPLA perante si próprio (1962–1977)*, Luanda, Editorial Nzila, 2 vol. , 473 et 334 p.
- WAGNLEITNER, R. et E. T. MAY (dir.), 2000, *Here, There and Everywhere: The Foreign Politics of American Popular Culture*, Hanover, NH and London: University Press of New England, 368 p.
- YOUNG, I. M., 1990, *Social Justice and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton University Press, 286 p.

NOTES

1. Extraits du poème *Noite*, de Agostinho Neto, premier président de l'Angola indépendant de 1975-79, traduction indicative de C. Buire à partir du texte portugais : "Eu vivo / nos bairros escuros do mundo / sem luz nem vida. / Vou pelas ruas / às apalpadelas / encostado aos meus informes sonhos / tropeçando na escravidão / ao meu desejo de ser." (Neto, 1977).
2. L'histoire du coup d'État présumé du 27 mai 1977 ne fait l'objet d'investigations historiques que depuis quelques années. Les chiffres sont très difficiles à évaluer. Mateus et Mateus (2007) évoquent entre 15 000 et 80 000 morts. Voir aussi Tali (2001) pour les luttes internes du parti ; et Messiant (2009) pour une vision générale de l'histoire de l'Angola depuis l'indépendance.
3. Pour une discussion plus complète des divers courants au sein des *black studies* en général et une critique du livre de Gilroy en particulier, voir Chivallon, 2008.
4. La génération hip hop se développe dans le contexte de l'ère post-droits civiques. Ainsi, les acteurs du mouvement, tout en se référant à certaines figures du combat *black*, telles que Malcolm X ou Martin Luther King, prennent acte des défaites de leurs "pères" tandis que les campus étatsuniens se solidarisent autour du mouvement anti-apartheid, inventant ainsi un nouveau cadre de lutte antiraciste (Chang, 2007).
5. "Falo alto o que o povo fala baixo", extrait de l'interview consultée le 20 mars 2010 : http://www.mwangle.net/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=113:yannick-afroman&catid=53:entrevistas&Itemid=62
6. Pour un aperçu des débats sur "l'américanisation" du monde, voir Wagnleitner et May (2000).
7. Pour des discussions sur les processus de "glocalisation" du hip hop en Afrique, voir Dubus (2007) à propos de Dar es-Salam ; Hammet (2009) pour Cape Town, ou Omanga (2010) pour Nairobi.
8. Enquête 'Cost of Living' réalisée par l'agence ECA en 2008.
9. Estimation 2000-2007, UNDP.

10. Le *kuduro*, souvent décrit comme un dérivé de hip hop, est "la" musique angolaise des années 2000. Musique électronique fabriquée à partir de *samples* et de boîtes à rythmes qui empruntent aux divers courants musicaux angolais, elle se compose des attributs de la *dance music* : prépondérance de la partie rythmique, simplicité des mélodies, textes épurés facilement assimilables. Il est surtout connu comme style de danse très rapide, empruntant à ce qui est considéré comme des danses angolaises traditionnelles et à la technicité de la *break dance*.

11. Sur le lien entre cette invisibilité de fait et la construction symbolique de l'identité *underground*, voir Chang (2007).

12. Nous utilisons ici le mot "ghetto" comme les b-boys l'utilisent eux-mêmes, c'est à dire dans la double acception de territoire d'appartenance revendiquée et d'assignation à territoire subie.

13. Le terme *blaze* désigne le pseudonyme choisi par un graffiti artiste.

14. Nous empruntons ici le terme de "nation" à l'organisation *Universal Zulu Nation* fondée par Afrika Bambaataa, figure fondatrice du hip hop né dans la période de l'internationalisation de la lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud.

RÉSUMÉS

À la fin des années 1970, un mouvement artistique pluridisciplinaire émerge du Bronx, le quartier noir de New York. À l'aide de quelques bombes de peinture ou de vieux disques vinyl, le hip hop exprime la fierté d'être du ghetto, d'être minoritaire dans un monde où l'on n'a pas choisi sa place. Pendant ce temps-là, l'Angola négocie son indépendance dans la guerre. Une guerre coloniale contre les Portugais tout d'abord, une guerre civile entre les partis de libération ensuite. En 2002, la paix s'installe enfin en Angola ; le mythe du hip hop new-yorkais dure toujours. À Luanda, comme partout dans le monde, la jeunesse clame sa quête de reconnaissance sur des *samples* inspirés du Bronx. Mais le rêve d'une résistance ordinaire 'par le bas' (*l'underground*) s'entrechoque avec la réalité d'un formatage 'par le haut' (le *mainstream*) qui réduit le hip hop à son expression musicale (le rap), qui en institutionnalise l'offre et la demande. « Musique populaire, de jeunes, commerciale, urbaine », en déconstruisant les clichés du genre les auteurs dévoilent l'invention d'une société citadine au jour le jour. Les clips présentés dans l'article, tous accessibles en ligne, expriment à leur manière l'espoir d'une ville plus juste, après un demi-siècle de guerre.

At the end of the 1970s, a multi-faceted artistic movement emerges from the Bronx, the 'black hood' in New York. With a couple of spray paint cans and a few old vinyls, hip hop says the pride of being from the ghetto, being a minority in a world where one did not choose one's place. Meanwhile, Angola is negotiating its independence through war. Firstly a colonial war against the Portugueses, then a civil war opposing the liberation parties. In 2002, peace is eventually secured in Angola; the myth of the New-Yorker hip hop carries on. In Luanda as anywhere else in the world, the youth claims its quest for recognition on samples inspired by the Bronx. But the dream of ordinary resistance 'from below' (the underground) contrasts with the reality of formatting 'from above' (the mainstream), which reduces hip hop to its musical side (rap) and the offer and demand being institutionalized. « Popular music, music for the youth, commercial music, urban music », the authors seek to deconstruct the clichés du genre and highlight the invention of a city society on a daily basis. The music videos presented in the article – available on line – express their own version of hope for a just city, after half a century of war.

INDEX

Mots-clés : Atlantique noir, hip hop, pratiques citadines

Keywords : Black Atlantic, Angola, hip hop, Luanda, city experience

Index géographique : Luanda, Angola

AUTEURS

CHLOÉ BUIRE

Laboratoire GECKO (Paris Ouest – Nanterre)

chloebuire@gmail.com

ARNAUD SIMETIÈRE

Pôle de ressources Ville et développement social Val d'Oise

arnaud.simetiére@gmail.com